



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Zur Portraitzeichnung in Venedig und Oberitalien am Übergang vom Quattro- zum Cinquecento

Zgraja, Karolina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-157310>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) License.

Originally published at:

Zgraja, Karolina (2018). Zur Portraitzeichnung in Venedig und Oberitalien am Übergang vom Quattro- zum Cinquecento. In: Bohde, Daniela; Nova, Alessandro. *Jenseits des Disegno? Die Entstehung selbstständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*. Petersberg, Germany: Michael Imhof Verlag, 230-247.



Zur Portraitzeichnung in Venedig und Oberitalien am Übergang vom Quattro- zum Cinquecento

Karolina Zgraja

Die zarten Linien gezeichneter Portraits kondensieren die Darstellung auf dem Papier zu einem fragilen Nachweis der unmittelbaren Begegnung von Künstler und Modell in ein und derselben vergangenen Zeit- und Raumeinheit. Die Wiedergabe individueller physiognomischer Merkmale ist entsprechend der künstlerischen Aufgabe ein konstantes Kriterium von Portraitzeichnungen.¹ Der Anspruch der Ähnlichkeit des gezeichneten Antlitzes mit derjenigen des Modells stellt eine Herausforderung für eine nachträgliche Bestimmung der *Funktion* von Portraitzeichnungen dar: Unabhängig vom Vollendungsgrad der Ausführung liegt dem Betrachter innerhalb der facettenreichen Bandbreite zwischen entwurfartigen Skizzen und stark differenzierten Zeichnungen jeweils das Bild eines Individuums vor.² Objektbezogene Informationen, die zu einer Klärung der Funktionsfrage beitragen können, wie z. B. Auftragsumstände oder eine Identifikation der dargestellten Persönlichkeiten, sind in den wenigsten Fällen bekannt. Die Frage danach, ob eine Portraitzeichnung in Vorbereitung einer Ausführung in einem anderen Medium oder aber als finaler Zweck entstanden ist, kann somit kaum je eindeutig geklärt werden. Den zahlreich erhaltenen venezianischen und oberitalienischen Portraitzeichnungen der Renaissance wird in dieser Hinsicht traditionell eine vermittelnde Rolle zugewiesen: Sie werden als Studie oder Vorstufe klassifiziert und im Gesamtzusam-

menhang eines Werkprozesses mit vorbereitenden Arbeiten zur Anfertigung eines Bildnisses in einem von der Zeichnung abweichenden künstlerischen Medium in Verbindung gebracht. Eine bestimmte Gruppe dieser norditalienischen Zeichnungen weist allerdings einen bemerkenswert hohen Vollendungsgrad auf und wird, ausgehend von Werkanalysen, entsprechend als *finished drawings* bezeichnet.³ Diese Definition bezieht sich auf die technischen Aspekte der Ausführung. Sie beschreibt eine Zeichnung, die stark elaboriert ist, in der Hell- und Dunkelwerte einen reliefhaften Eindruck vermitteln, der an ein monochromes Gemälde erinnern kann. Gleichermassen werden diese Blätter im Sinne Bernhard Degenharts auch als ‚autonome‘ Kunstwerke klassifiziert.⁴ Degenhart definiert die autonome Zeichnung als „[...] nicht zweckgebunden, indem sie unmittelbar (als letzte, sozusagen mechanische Vorstufe) zu einem Werk führt oder unmittelbar von einem solchen abgeleitet ist oder aber zwischen Werk und Werk direkt vermittelt oder schließlich substantiell Teil eines fertigen oder entstehenden Werkes ist.“ Diese Definition, die sich zeitlich auf das Mittelalter bezieht, berücksichtigt lediglich die *künstlerische* Unabhängigkeit von einem Zweck,⁵ nicht jedoch die genaue *Funktion* und folglich den *Status* der Objekte. Zusätzlich zu Ergebnissen von Autopsien von Portraitzeichnungen legt die Auswertung zeitgenössischer Dokumente jedoch nahe, dass diese im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig und Oberitalien einem spezifischen Stellenwert entsprachen, dass sie nämlich als der Malerei und Bildhauerei gleichwertige Wer-

1 Giovanni Bellini, Portrait eines Mannes, 1490/1500, schwarze Kreide auf Papier, 392 x 280 mm (beschnitten). Oxford, Christ Church, inv. JBS 702

ke entstanden sind und somit einen selbstständigen Status innerhalb der Kunstlandschaft innehatten. Im vorliegenden Beitrag werden Portraitzeichnungen systematisch innerhalb der oberitalienischen Kunstlandschaft als ein *anderen künstlerischen Techniken gleichwertiges Genre* verortet, das *unabhängig* von einer vermittelnden Rolle ist, diese jedoch nicht ausschließt. Wie die Analyse des zeitgenössischen Quellenmaterials zeigt, hängt die Funktion dieser Werke jeweils von unterschiedlichen äußeren Faktoren ab.

Das Portrait eines Mannes in Oxford Christ Church von Giovanni Bellini (Abb. 1) ist von herausragender künstlerischer Qualität und weist einen hohen Vollendungsgrad auf.⁶ Das für eine Zeichnung recht große Format deutet auf eine formale Anknüpfung an venezianische Portraitgemälde der Zeit: Die Darstellung als Büste mit leicht zur Seite gewandtem Kopf lässt das Antlitz des Modells in einer Dreiviertelansicht erscheinen. Ein Andrea Mantegna zugeschriebenes Blatt mit dem Portrait des Francesco Gonzaga (Abb. 2) weist ähnliche Eigenschaften auf.⁷ Diese beiden Darstellungen stehen stellvertretend als Beispiele für die Gruppe von Portraitzeichnungen, in denen ein überdurchschnittlich hohes Maß an künstlerischer Qualität einem bemerkenswert hohen Vollendungsgrad entspricht, und die aufgrund stilistischer Kriterien der norditalienischen Kunstlandschaft zuzuordnen sind.⁸ Diese Werke weisen eine detaillierte Binnenzeichnung auf, wobei die präzise, reliefhaft erscheinende, durch Hell- und Dunkelwerte modellierte Oberflächengestaltung Assoziationen mit einer *Grisaille* bzw. mit monochromen Gemälden weckt.⁹ Aufgrund der gekonnten künstlerischen Inszenierung des menschlichen Ausdrucks manifestieren die Dargestellten jeweils eine würdevolle Präsenz. Grundsätzlich besteht die Möglichkeit, dass diese Zeichnungen zunächst einen vorbereitenden

Charakter als Arbeitsmaterial hatten und nach Vollendung des Portraits in einem anderen Medium durch eine nachträgliche Verortung in einer Sammlung zu einem gleichwertigen Kunstwerk erhoben wurden.¹⁰ In seiner Einleitung zur Ausstellung *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, die 2010–2011 in London und Florenz gezeigt wurde, zieht Hugo Chapman im Zusammenhang mit einer weiteren Zeichnung, die ähnliche Kriterien erfüllt, nämlich der *Portraitbüste eines jungen Mannes* (*Giovanni Achillini*) von der Hand Amico Aspertinis,¹¹ jedoch Eigenschaften wie „the use of two colours“, „imposing scale“ und „level of finish“ für die Vermutung heran, die Zeichnung könne – im Unterschied zu einer vorbereitenden Studie – als *Ersatz* für ein gemaltes Portrait entstanden sein.¹² Diese Annahme wird durch die Auswertung von Dokumenten gestützt, aus denen die Funktion und Verwendung dieser Zeichnungen hervorgeht. In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass eine übereinstimmende Zuordnung erhaltener Dokumente zu *bestimmten* Portraitzeichnungen nur in Ausnahmefällen gewährleistet ist. Unabhängig davon geht aus den Archivalien eindeutig der selbstständige Status von Portraitzeichnungen innerhalb der norditalienischen Kunstlandschaft hervor, was im Folgenden ausgeführt wird.

Den auf der Grundlage der Objektanalyse und schriftlicher Überlieferung ermittelten technischen, formalen und kulturellen Kriterien der hier diskutierten Zeichnungsgruppe steht die Tatsache gegenüber, dass die künstlerische Praxis der Portraitzeichnung keinen Eingang in zeitgenössische theoretische Schriften gefunden hat. Zwar belegen Quellen die venezianische Zeichenkunst bereits im Trecento, doch kommen kunsttheoretische Schriften in der *Serenissima* bekanntlich relativ spät auf. Hinweise zur technischen Vorgehensweise bei der künstlerischen



2 Andrea Mantegna, Portrait des Francesco Gonzaga, 1490/1500, schwarze Kreide, grau laviert, weiß gehöht, 348 x 328 mm (beschnitten). Dublin, National Gallery of Ireland, inv. 2019

schen Erfassung des menschlichen Antlitzes liefert Cennino Cennini¹³ in einer ausführlichen Beschreibung, in welcher Art und Weise der Künstler ein Gesicht in technischer Hinsicht malen oder modellieren soll. Der Schrift ist jedoch nichts zu entnehmen, das auf den Status oder die Funktion einer Portraitzeichnung hindeuten würde.¹⁴ Portraitzeichnungen bleiben bei Paolo Pino (1548),¹⁵ Ludovico Dolce (1557),¹⁶ Francesco Sansovino (1581),¹⁷ Carlo Ridolfi (1648)¹⁸ und Marco Boschini (1660)¹⁹ unerwähnt. Die Diskrepanz zwischen dem umfangreichen Bestand an venezianischen Portraitzeichnungen und Dokumenten einerseits und den überlieferten theoretischen Schriften andererseits legt jedoch nahe, dass Theorie und Praxis stark divergieren: Möglicherweise ist darin die Tatsache begründet, dass venezianische Portraitzeichnungen der Renaissance bislang von der kunsthistorischen Forschung nur in seltenen Fällen als eigenständige Werke in ihrem authentischen künstlerischen und historischen Kontext wahrgenommen wurden.

Trotz der fehlenden Theoretisierung ist zu konstatieren, dass sich in Venedig künstlerische Praktiken entwickelten, die eigenen formalen, technischen und ästhetischen Gesetzen unterlagen und über die tief verwurzelte Werkstatttradition weitergegeben wurden.²⁰ Vasaris vielfach unkritisch rezipierte Äußerung in der Vita Cristofano Gherardis, in Venedig werde nicht gezeichnet bzw. der *disegno* werde dort nicht berücksichtigt, ist aufgrund der umfangreich erhaltenen qualitätvollen venezianischen Zeichnungen widerlegt.²¹

Bislang fand die venezianische bzw. oberitalienische Portraitzeichnung der Renaissance in zusammenhängenden Studien keine Berücksichtigung, obwohl ihre Anzahl gegenüber anderen Darstellungsgegenständen bemerkenswert groß ist.²² Ebenso ist eine übergreifende chronologisch weit gefasste Untersuchung von

italienischen Bildniszeichnungen ein Desiderat.²³ Vorbildlich ist in dieser Hinsicht die 2015–2016 im British Museum stattgefundene Ausstellung zur französischen Portraitzeichnung: „French Portrait Drawings from Clouet to Courbet“, kuratiert von Sarah Vowles.²⁴ Im Rahmen der zahlreichen Ausstellungen und den entsprechenden Publikationen zum Portrait der Renaissance der vergangenen Jahre wie etwa „Virtue & Beauty“,²⁵ 2001 in der National Gallery in Washington oder zehn Jahre später „Gesichter der Renaissance“²⁶ im Bode-Museum in Berlin und dem Metropolitan Museum in New York gilt die Aufmerksamkeit vorwiegend der Malerei und Skulptur. Lediglich Lorne Campbell würdigte in einem kurzen Kapitel ihrer Publikation: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries* die Portraitzeichnung als eigenständige Kunstgattung.²⁷ Carmen Bambach untersucht in ihrer grundlegenden Studie *Drawing and Painting in the Renaissance Workshop* technische Aspekte der Übertragung von Portraitzeichnungen in andere Medien in einem größeren Zusammenhang.²⁸

Der Erklärungsansatz für das Phänomen, dass Portraitzeichnungen in Venedig üblich waren, wird in der Forschung gewöhnlich darauf zurückgeführt, dass diese in Vorbereitung auf Bildnisse innerhalb von narrativen Gemäldezyklen entstanden waren.²⁹ Eines der berühmtesten Beispiele ist die Portraitbüste von Gentile Bellini, die als Vorlage für die *Prozession auf der Piazza San Marco* verwendet wurde.³⁰ Giorgio Vasari berichtet, venezianische Paläste seien voller Portraitgemälde von der Hand Giovanni Bellinis.³¹ Ihre Herstellung ist aber ohne eine zeichnerische Vorbereitung kaum denkbar, auch wenn bislang keine schriftlichen Zeugnisse zu Tage gefördert wurden, die definitiven Aufschluss über die tatsächliche Praxis geben würden. Das im Inventar der Sammlung von



3 Jacopo Bellini: Portrait eines jungen Mannes im Profil, um 1450?, Silberstift auf grundiertem Pergament, 190 x 130 mm (Blattmaße 260 x 380 mm), Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis, fol. 22r., Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 1490, 23

Gabriele Vendramin erwähnte *Libro di Teste* von Giovanni Bellini kann lediglich als Indiz dafür herangezogen werden, dass Zeichnungen von Portraits tatsächlich ausgeführt und auch gesammelt wurden.³² Ein früherer Hinweis befindet sich im nachträglich um 1500 erstellten Inventar des Zeichnungsbuches, das ehemals Jacopo Bellini gehörte. Dort ist etwa ein Bildnis des Dogen Foscari (1373–1457) mit weiteren Figuren aufgeführt: „uno chaxamento con el doxe Foschari e altri“.³³ Die entsprechende Darstellung ist zwar verschollen, dem Eintrag zu fol. 23, „una testa de stilo“ entspricht jedoch eine im Pariser Zeichnungsbuch erhaltene zarte Silberstiftzeichnung des Portraits eines jungen Mannes im Profil (Abb. 3).³⁴ Die Identität des Dargestellten ist nicht feststellbar. Ebenso ist die Funktion dieser sich im Hinblick auf den Darstellungsgegenstand aus der Gesamtheit als

singulär heraushebenden Zeichnung unklar. Dasselbe gilt für die Funktion der sogenannten Skizzenbücher Jacopo Bellinis in London und Paris. Werden sie im Testament von Jacopos Witwe Anna Rinversi als „libros de dessigniis“, also nicht näher charakterisierte „Zeichnungsbücher“, beschrieben, die sie zusammen mit dem Werkstattbestand ihres verstorbenen Ehemannes an ihren Sohn Gentile weitergibt,³⁵ so erwähnt Gentile ein einziges solches Buch in seinem eigenen Testament als „librum designorum quod fuit prefati quondam patris nostri [...]“.³⁶ Die Frage, ob die im British Museum und im Louvre aufbewahrten Zeichnungsbücher als selbstständige Werke einzuordnen sind, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht geklärt werden. Die von der Forschung stillschweigend als feststehende Tatsache angenommene Hypothese, Gentile Bellini habe eines die-



4 Vittore Belliniano, Portraitbüste von Giovanni Bellini, 1505, schwarze Kreide, Pinsel, Tinte (braun), laviert und weiß gehöht auf Papier, auf Holz montiert, 108 x 88 mm. Chantilly, Musée Condé, inv. 118 (111 bis)

ser Bücher dem Sultan Mehmet II. als Geschenk übergeben, was das Objekt in den Rang eines selbstständigen Kunstwerks erhoben hätte, ist nicht ausreichend belegt. Gentile wurde vom Senat der Republik Venedig nach Istanbul entsandt, um dort Portraits von Mehmet II. auszuführen.³⁷ Zwischen Gentiles türkischer Mission und der ersten Nachricht über die Entdeckung des Pariser Albums in Smyrna durch Jean Guérin, *Antiquaire du Roi*, liegen 250 Jahre ohne jegliche Dokumentation. Dieser schreibt an Jean-Paul Bignon, den Bibliothekar des französischen Königs, am 8. November 1728 von der Entdeckung, „[...] il a icy un liuvre in-folio,

rempli de desseins, sur du parchemin [...] Ce liuvre a été tiré du Vieux Sérail du Grand Seigneur et achepté à Constantinople par un droghman [...]“.³⁸ Für diese Behauptung gibt es weder konkrete Quellen noch eine diplomatische Indikation, ferner deutet keine Inschrift oder eine andere Markierung darauf hin, dass sich das Zeichnungsbuch im Besitz des Sultans befand oder zum Bestand der Topkapı-Bibliothek gehörte.³⁹ Was die Darstellungen in den Büchern mit den hier vorgestellten Portraitzeichnungen verbindet, ist die durchgehend hohe künstlerische Qualität. Sie allein lässt aber keine sicheren Schlüsse auf ihren Status als selbstständige, von



5 Giovanni Bellini, Portraitbüste von Vittore Belliniano, 1505, schwarze Kreide, Pinsel, Tinte (braun), laviert und weiß gehöht auf Papier, auf Holz montiert, 119 x 93 mm. Chantilly, Musée Condé, inv. 121 (113 bis)

einem Werkprozess losgelöste Kunstwerke zu. Ein prominentes Beispiel für eine Portraitzeichnung, die mit großer Wahrscheinlichkeit als unabhängig von einem Werkprozess zu klassifizieren ist, befindet sich im Musée Condé in Chantilly (Abb. 4) und stellt laut Inschrift das Portrait des Giovanni Bellini dar.⁴⁰ Sowohl die Inschrift als auch die Abmessungen bilden eine Ausnahme in der Gruppe der sogenannten *finished drawings*: Das kleine Hochformat hat die Maße 108 x 88 mm und ist mit Pinselspitze und brauner verdünnter Tinte ausgeführt und weiß gehöht. Hinter einer Brüstung ist die Büste des Künstlers im Profil nach links vor wesenlosem,

nicht näher charakterisierten Hintergrund gezeigt. Eine nachgezogene Inschrift identifiziert dort den Dargestellten als Giovanni Bellini und den Zeichner als dessen Schüler Vittore: „Jo. bellinum. victor. discipulus / victor discipulus io b. p. 1505.“ Die physiognomischen Details wie der lange und gerade Nasenrücken mit länglichen Nasenflügeln, das flache Kinn und sogar der Haarschnitt stimmen mit denjenigen auf einer Münze von Vittore Gambello überein, anhand welcher die Identität des Dargestellten nachgewiesen werden kann.⁴¹ Abgesehen von den formalen Eigenschaften eines Portraits der Zeit scheint der Künstler in der Zeichnung die

Qualitäten eines Gemäldes mit zeichnerischen Mitteln hervorzurufen: Über das hohe Maß an Vollendung und das Bemühen um ausgewogene Verteilung der Licht- und Schattenwerten hinaus werden in der Höhung scheinbar schillernde Lichtreflexe unterschiedlicher Intensität imitiert.

Für die Klassifizierung als von einem Werkprozess unabhängige Zeichnung lassen sich folgende Punkte festhalten: Auf dem Blatt ist per Inschrift eine Persönlichkeit dargestellt, die mit dem Zeichner offensichtlich verbunden ist, sei es freundschaftlich oder als Lehrer, was einen vorbereitenden Status für ein Auftragswerk in einem anderen Medium ausschließt und vielmehr auf einen ideellen Wert für den Zeichner hinweist. Die formale und künstlerische Imitation eines Portraitgemäldes mit graphischen Mitteln löst das Blatt von einem Zusammenhang für eine weitere Verwendung, was durch das „p[inxit]“ in der Signatur noch verstärkt wird. So bekannt die besprochene Zeichnung ist, so wenig beachtet ist die Tatsache, dass sich in derselben Sammlung ein Gegenstück befindet: die Portraitbüste eines jungen Mannes (Abb. 5). Auch dieses Werk trägt auf der Brüstung eine lateinische Inschrift: „victorem discipulum · Jo · bellinus · p 1505“, ⁴² „Giovanni Bellini malte den Schüler Vittore“. Trotz der Signaturen und der Datierung wurde diesen Blättern bei wissenschaftlichen Untersuchungen der Zeichnungen Giovanni Bellinis bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil.

In technischer Hinsicht unterscheidet sich das Blatt einzig durch die Akzentuierung mit schwarzer Kreide von seinem Gegenstück. Die formale Ähnlichkeit in Darstellung, Größe und Technik, wie auch die gegenseitig auf einander Bezug nehmende Inschrift, und nicht zuletzt die gemeinsame Provenienz, ⁴³ lassen den Schluss zu, dass die beiden Zeichnungen zusammen gehören und Pendants darstellen. ⁴⁴ Vor

allem die Imitation malerischer Qualitäten durch die formale Anlehnung an zeitgenössische Portraitgemälde und den Einsatz unterschiedlicher graphischer Mittel ist ein Kriterium, aus dem gefolgert werden kann, dass beide Werke als von einem Werkprozess unabhängige Zeichnungen entstanden sind. Gerade im Zusammenhang mit Künstlerportraits ist die Ausschöpfung der medialen Möglichkeiten der Zeichnung besonders bemerkenswert. Die Tatsache, dass im vorliegenden Fall der Dargestellte und das Entstehungsjahr schriftlich fixiert werden, lässt ferner den Schluss zu, dass die Blätter der *memoria* dienen und wahrscheinlich einen ideellen Wert für beide Autoren besaßen, sich vielleicht auch auf eine venezianische Tradition von Künstlerbildnissen beziehen: Schon Jacopo Bellini soll ein Portrait seines Lehrers Gentile da Fabriano im Profil gemalt haben, welches durch Marcanton Michiel als im Hause des Pietro Bembo befindlich überliefert wird: „Il ritratto in profilo di Gentil da Fabriano fu di mano di Jacomo Bellino“. ⁴⁵ Ob es sich um eine Zeichnung oder ein Gemälde handelte, ist der Quelle nicht zu entnehmen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass es sich um ein gemaltes Werk handelte. ⁴⁶

Nachrichten zu Portraitzeichnungen sind als Auftragsvergabe, Geschenksendung oder Sammlungsobjekt seit den 1470er Jahren in Oberitalien dokumentarisch nachweisbar. Aus einem Brief von Ludovico Gonzaga aus dem Jahr 1475 an dessen Botschafter am Mailänder Hof, Zaccaria Saggi, geht hervor, dass Galeazzo Maria Sforza seine von Andrea Mantegna angefertigten Portraitzeichnungen verbrannt habe, weil ihm schien, dieser habe ihn nicht gut genug dargestellt: „[...] quando Andrea Mantegna altra volta lo ritrette, non parse gli satisfacesse et intendesemo ch'el haveva facto brusare quelli fogli, parendoge non lo havevse facto bene.“ ⁴⁷ Zwei Jahre später erkundigt sich derselbe Man-

tegna bei seinem Auftraggeber Ludovico Gonzaga, ob er gewisse bestellte Bildnisse in Anbetracht der gebotenen Eile „lediglich“ als Zeichnung oder aber farbig als Tafel- bzw. Leinwandgemälde anfertigen solle: „[...] dapoi la debita Ricoma[n]dacione, aviso la Ex[cellen]cia vostra chome volendo far quei ritrati no[n] intendo, volendolj la S.[ignoria] vostra sì presto, in che modo habia a fare, o solame[n]te diseg[n]a[ti], o coloriti, in tavola o i[n] tela, e de che statura; se la S[ignoria] vostra li voles[s]e ma[n]dare lontano se [debia]no farli suso tela sotile p[er] poterli avoltare suso u[n] basto[n]zelo. Ancora, chome sa la Ex[cellen]cia vostra no[n] si puo fare bene dal naturale chi non [h]a comodita di vedere [...]“.⁴⁸ – „[...] nach der gewohnten Empfehlung benachrichtige ich Eure Exzellenz, da ich diese Portraits [nun] ausführen möchte, dass mir nicht klar ist, nachdem Eure Exzellenz sie so bald haben möchte, in welcher Weise ich sie anfertigen soll, entweder nur gezeichnet oder in Farbe, auf Holz oder Leinwand, und in welcher Größe. Wenn Eure Exzellenz sie weit verschicken wollte, müssten sie auf feiner Leinwand ausgeführt werden, um sie auf einen Stock aufwickeln zu können. Noch einmal [sei darauf hingewiesen], wie Eure Exzellenz weiß, kann man [die Portraits] nicht gut nach der Natur fertigen, wenn man nicht den Komfort hat, zu sehen [...]“. Mantegnas Ausdruck „solamente diseg[n]a[ti] o coloriti“ ist ambivalent auslegbar. Einerseits könnte die reine Ausschließlichkeit der gezeichneten Portraits gemeint sein – lediglich gezeichnet –, andererseits könnte „solamente“ aber auch wertmindernd gegenüber einer Ausführung der „ritrati coloriti“ verstanden werden – eben *nur* als Zeichnung und *nicht* gemalt. Doch in jedem Fall geht aus dieser Quelle hervor, dass zeichnerisch umgesetzte Portraits eine Alternative für Gemälde darstellten, mögen die Gründe für ihre Anfertigung auch pragmatische, wie etwa Zeitdruck gewesen sein. Die Ver-

sendung von Portraits scheint jedoch nicht nur Zeichnungen vorbehalten zu sein, da Mantegna in diesem Zusammenhang explizit auch von der „tela sotile“ spricht.

Zahlreiche Nachweise beziehen sich jedoch eindeutig sowohl auf die Portabilität als auch auf den dokumentarischen Charakter von Portraitzeichnungen, was im Folgenden veranschaulicht werden soll: Friedrich der Weise entsandte 1472 einen Botschafter nach Mailand, um ein Bildnis der Bianca Maria Sforza zu erhalten. Dieser besorgte eine Kohlezeichnung von Giovanni Ambrogio de Predis: „poy da Io. Ambrosio Preda cavò uno disegno de Carbone“, worauf ihn Friedrich nochmals nach Mailand schickte, um Erkundigungen über Bianca sowie ein Portrait in Farbe – „uno retratto colorito de la effigie“ – von ihr zu erhalten.⁴⁹ Aus dieser Nachricht geht die Eigenschaft von Portraitzeichnungen hervor, dokumentarischen Charakter zu besitzen. Auch sind eine rasche Ausführungszeit und die unkomplizierte zeitnahe Portabilität wichtige Aspekte für deren Anfertigung. Das in einem zweiten Schritt bestellte Portrait in Farbe, das in der Ausführung zeitlich aufwendiger ist, geht einher mit den vermutlich in Auftrag gegebenen zeitintensiven Nachforschungen über die Person der Dargestellten, die Maximilian I. beabsichtigte zu heiraten.

Ein Jahr darauf sandte Beatrice d'Este, Fürstin von Mailand, ihrer Mutter in Ferrara eine Zeichnung ihres kleinen Sohnes, die anschließend ihrer Schwester Isabella nach Mantua nachgeschickt wurde: „Qui incluso gli serà uno designo che ne è mandato da Milano circa el bene stare de quello ill.mo figliolino nostro [...]“.⁵⁰ Aus einem Brief von Baldassare Pusterla und Giason del Maino an Ludovico il Moro, verfasst Ende 1493, geht hervor, dass die Fürstin von Tirol zwei gezeichnete Portraits, die ihr aus Flandern gesendet wurden, der Bianca Maria Sforza zeigte. Eines stellte Bianca Maria selbst

dar, „kopiert nach einem anderen Portrait“, während das zweite Maximilians Sohn Philip den Schönen darstellte. Der Maler Giovanni Ambrogio de Predis, der zugegen war, habe hinzugefügt, dass er eine weitere Zeichnung von Ludovico il Moro mit sich führte. Es wurde der Duchessa gezeigt, die es anschließend zurück-erhalten wollte, sodass ihr Ehemann es sehen könne: „Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maestà dil Re da Fiandra, l'uno hera di la Regina, trato d'uno altro retrato, et l'altro dil duca di Borgogna suo fiolo. Et vedendo quisti Johanne Ambrosio preda disse che l'hera dreto uno disegno di la Signoria Vostra che l'haveva facto luy qual hera molto bello.“⁵¹

Die Portabilität mag vor dem Hintergrund kultureller Praktiken als Geschenk- und Sammlungsobjekt ein entscheidender Faktor für die Begünstigung der Portraitzeichnung gegenüber den zeitlich und finanziell deutlich aufwendigeren Gemälden gewesen sein.⁵² Der Wunsch von Isabella d'Este, Leonardo da Vinci möge ihr eine „weitere Skizze“ – „uno altro schizo“ – nach der Portraitzeichnung zukommen lassen, die dieser als Vorlage besaß, um ein gemaltes Portrait der Mäzenin auszuführen, demonstriert diese Praxis. Der Künstler muss mindestens zwei Portraitzeichnungen von der Mäzenin angefertigt haben, denn Isabella gibt als Grund für ihre Bitte an, ihr Gatte habe die in Mantua verbliebene Zeichnung verschenkt.⁵³ Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist nicht zu klären, welches der beiden Blätter im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 6). Das Hochformat wird traditionell zurecht Leonardo da Vinci zugeschrieben und mit einem Auftrag von Isabella d'Este in Verbindung gebracht.⁵⁴ Das große, teils grundrierte Blatt befindet sich in einem fragilen Erhaltungszustand. Formatfüllend ist der Fläche Isabellas Büste eingeschrieben: Während das Antlitz in strengem Profil nach rechts gegeben ist, setzt der Künstler ihre Büste leicht schräg nach hin-

ten rechts in den Bildraum, wobei die Hände locker am unteren Bildrand auf einer nicht sichtbaren Unterlage verschränkt zu liegen scheinen, während der rechte Zeigefinger der Dargestellten auf ein Buch zu deuten scheint. Unterschiedliche Mittel werden eingesetzt, um die Volumina und Kontraste der Darstellung herauszuarbeiten: Über einer feinen Vorzeichnung wird schwarze, rote und ockerfarbene Kreide eingesetzt. Lichtbeschienene Oberflächen werden durch eine teils großflächige Höhlung angegeben. Abgesehen vom überdurchschnittlich großen Format, das dem Rang der Auftraggeberin entspricht und sich in formaler Hinsicht eng an Gemälde der Zeit anlehnt, erzielt der Künstler gleichermaßen durch den virtuoseren Einsatz zeichnerischer Mittel eine malerische Wirkung. Die gesamte Figur weist eine feine Perforation zur Übertragung auf, die sowohl die Kontouren als auch die Binnenzeichnung umfassen. Diese ist jedoch nicht zeitgenössisch.⁵⁵ Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass es sich um ebenjene Zeichnung handelt, die sich im Besitz Leonardos befand, um ein Gemälde danach auszuführen, was durch weitere Dokumente belegbar ist: Drei Jahre nach der oben genannten Bitte an Pietro da Novarola schreibt Isabella im Jahr 1504 diesmal persönlich an Leonardo Da Vinci, um ihn daran zu erinnern, dass er versprochen habe, die Kohlezeichnung zu einer „volta di colore“ auszuarbeiten: „[...] M. Leonarde. Intendendo che seti fermato in Fiorenza siamo intrate in speranza de poter consequire quel che tanto havemo desiderato, de havere qualche cosa de vostra mano: quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbo- no, ne promettesti farni ogni mo' una volta di colore. [...]“ – „[...] Herr Leonardo. Nachdem wir hören, dass ihr euch in Florenz aufhaltet, erfüllt uns die Hoffnung, das zu erwirken, was wir sehr gewünscht haben, [nämlich] etwas von eurer Hand zu erhalten: als Ihr in dieser Gegend [d.i. in Mantua] wart und uns in Kohle portrai-



6 Leonardo da Vinci, Portraitbüste von Isabella d'Este, 1499/1500, schwarze und ockerfarbene Kreide, Röteln, weiß gehöht, auf teils weiß grundiertem Papier, 610 x 465 mm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. MI 753

tiertet, verspricht ihr, auf alle Fälle ein Gesicht in Farbe danach anzufertigen. [...]“⁵⁶ Aufgrund des wenig präzisen verwendeten Vokabulars ist grundsätzlich nicht auszuschließen, dass sich Isabella hier auf eine in Farbe auszuführende Zeichnung beziehen könnte. Allerdings ist wegen der langen Wartezeit vielmehr von der zeitlich aufwendigeren Anfertigung eines Gemäldes auszugehen.⁵⁷ Aus Isabellas Umgang mit ihren Portraitszeichnungen geht die Möglichkeit hervor, dass sie sie nicht nur als eine vorbereitende Skizze verstand, sondern auch als ein eigenständiges Werk.⁵⁸

Wie die oben besprochenen Beispiele zeigen, haften Portraitszeichnungen unabhängig von einer möglichen Funktion als werkvorbereitendes Mittel oder als souveränes Kunstwerk dokumentarische Eigenschaften an, da sie zum einen die gleichzeitige Anwesenheit des Künstlers und des Portraitierten in einer vis-à-vis Situation besiegeln und andererseits die individuellen Züge der dargestellten Person für die Betrachter festhalten. Andrea Mantegna bezog sich im Jahr 1489 in einem Brief aus Rom an Francesco Gonzaga explizit auf diese unmittelbare Qualität der Überlieferung des Aussehens, indem er ihm ein gezeichnetes Portrait des im Vatikan inhaftierten türkischen Prinzen Djem versprach, sobald er ihn gesehen haben werde: „Como io el ueda subito lo mando dessignato alla Ex^{cia} V.“⁵⁹ In dieser Unmittelbarkeit liegt wahrscheinlich das Hauptargument für die Begünstigung von schnell ausführbaren Portraitszeichnungen gegenüber anderen Medien und das große Interesse seitens der Auftraggeber und Künstler als dokumentarisches Zeugnis.

Über den rein dokumentarischen Wert im Hinblick auf die Darstellung eines Gesichts oder als Nachweis der gleichzeitigen Präsenz von Künstler und Modell hinaus lässt sich aus dem Zusammenhang der hohen Qualität der Werke,

ihrer formalen Anknüpfung an zeitgenössische Gemälde sowie aus der Analyse der dokumentarischen Evidenz auf einen anderen Kunstgattungen gegenüber *selbstständigen* Status von Portraitszeichnungen schließen, in denen sich ein belegbares facettenreiches künstlerisches und soziokulturelles Beziehungsnetz manifestiert. Sind die Zeichnungen im Entstehungsprozess zwar unabhängig von einer vermittelnden Funktion, so offenbaren sie doch ein facettenreiches Abhängigkeitsverhältnis der Künstler gegenüber ihrer Auftraggeberschaft. Die Möglichkeiten des Mediums der Zeichnung werden dabei in bemerkenswertem Maße ausgelotet, um sich in ihrer Wirkung einer möglichst großen Naturtreue, in künstlerischer Hinsicht aber auch sowohl der zweidimensionalen Malerei als auch der dreidimensionalen Skulptur zu nähern. Die Aufgabe der Portraitszeichnung mag gerade in dieser medialen Herausforderung einen besonderen Reiz auf Künstler ausgeübt haben.

- 1 John Pope-Hennessy wies im Zusammenhang mit dem gemalten Portrait darauf hin, dass „[...] a great part of its fascination is due to the fact that it results from the interaction of two forces, artist and sitter, and not from the action of one.“ John W. Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*, London/New York 1966, S. 3. Portraitgemälde wurden aber im Unterschied zu den unmittelbar ausgeführten Portraitzeichnungen im Wesentlichen in Abwesenheit des Modells nach gezeichneten Vorlagen ausgeführt.
- 2 Zur Komplexität dieses Themas siehe Hugo Chapman: *The function and survival of Italian fifteenth century drawings*, in: *AK Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, hrsg. v. id. & Marzia Faietti, (London, The British Museum, 22.4.–25.7.2010), London 2010, S. 20–34, hier S. 24; Stefan Weppelmann: *Zum Schulterblick des Hermelin – Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance*, in: *AK Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, hrsg. v. Keith Christiansen, (Berlin, Bode-Museum, 25.8.–20.11.2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 19.12.2011–18.3.2012), München 2011, S. 64–84.
- 3 Chapman 2010 (wie Anm. 2), S. 23–24.
- 4 *AK Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, hrsg. v. Catherine Whistler et al., (Oxford, Ashmolean Museum, 15.10.2015–10.1.2016), Oxford 2015, S. 62, Kat. 1.
- 5 „Ihr [d.i. die autonome Zeichnung] Hauptkriterium ist, Ausdruck des schaffenden künstlerischen Geistes zu sein, sie ist spontan oder künstlerisch konzipierend, zumindest in Teilbezirken schöpferisch.“ Bernhard Degenhart: *Autonome Zeichnungen bei Mittelalterlichen Künstlern*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1 (1950), S. 93–158, hier S. 93.
- 6 Schwarze Kreide auf Papier, 392 x 280 mm, Oxford, Christ Church, Inv. JBS 702. Catherine Whistler, in: *AK Drawing in Venice 2015* (wie Anm. 4), S. 62, Kat. 1.
- 7 Schwarze Kreide auf Papier, nachträglich beschnitten, 347 x 328 mm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. 2019.
- 8 Weitere Beispiele: *AK Gesichter der Renaissance 2011* (wie Anm. 2), Kat. 154, 155, 156, 159, 162, 165.
- 9 Ronald Lightbown hat im Zusammenhang mit der Zeichenkunst Mantegnas auf den hohen Vollendungsgrad der Werke hingewiesen, ohne diesem Sachverhalt weiter nachzugehen. Mantegna führe Zeichnungen aus „which are so close to the finished work that almost the only absent feature is colour. It is easy to understand that the step from these to drawings which were finished works of art in themselves was not a great one.“ Ronald Lightbown: *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986, S. 230.
- 10 Siehe weiter unten im Zusammenhang mit dem Portrait Isabella D’Estes von der Hand Leonardo da Vincis (S. 240–242) sowie Chapman 2010 (wie Anm. 2), S. 24.
- 11 Schwarze und rote Kreide mit späterer Lavierung in Braun auf Papier, 390 x 285 mm, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1445 F. Marzia Faietti, in: *AK Fra Angelico to Leonardo 2010* (wie Anm. 2), S. 278, Kat. 86.
- 12 Chapman 2010 (wie Anm. 2), S. 24: „The use of two colours, its imposing scale (39 x 28,5 cm) and level of finish are factors that suggest it was made as a substitute for a painted portrait, rather than a preparatory study for one.“ Siehe auch Anm. 58.
- 13 Das Originalmanuskript Cenninis ist nicht erhalten. Von den vier erhaltenen Handschriften ist diejenige aus der Biblioteca Medicea Laurenziana dem ursprünglichen Text am nächsten. Cod. Laurenziano P.78.23, welche im Kolophon das Entstehungsdatum überliefert: „Finito libro referamus gratias 1437./ A dì 31 di luglio ex stincarum ecc.“ Alexandra Fingas & Katharina C. Schüppel: *Cennino Cennini Libro dell’Arte. Editionen und Literatur zum Buch von der Kunst und zum künstlerischen Œuvre Cenninis*, in: *AK „Fantasie und Handwerk“. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, hrsg. v. Wolf-Dietrich Löhr & Stefan Weppelmann (Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 10.1.–13.4.2008), Berlin 2008, S. 225–235, hier S. 225.
- 14 Cennino Cennini: *Il libro dell’arte*, komm. v. Franco Brunello, eingel. v. Licisco Magagnato, Vicenza 1871, Kap. 67–69, 147–148 (Fresco) u. Kap. 181–184 (Modellierung); Cennino Cennini: *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. v. Albert Ilg, in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, hrsg. v. Rudolf Eitelberger von Edelberg, Bd. I, Wien 1871.
- 15 Paolo Pino: *Dialogo di Pittura, Venedig 1548*.
- 16 Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l’Aretino [...]*, Venedig 1557. Dolce geht auf p. 31r/v lediglich auf die Proportionen des Gesichts und dessen Verhältnis zu den Körpermaßen ein.
- 17 Francesco Sansovino: *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venedig 1581.
- 18 Carlo Ridolfi: *Le Maraviglie Dell’Arte, Ouero Le Vite De Gl’illvstri Pittori Veneti, E Dello Stato*, Venedig 1648.
- 19 Marco Boschini: *La carta del nauegar pitoresco*, Venedig 1660; id.: *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venedig 1664.
- 20 Catherine Whistler: *Venice and Drawing. Theory, Practice and Collecting 1500–1800*, New Haven/London 2016, S. 73; Carmen Bambach: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999, S. 106–112; Jennifer Fletcher: *Die Werkstatt der Bellini*, in: Roberto Cassanelli (Hrsg.): *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich 1998, S. 131–153, hier S. 131;

- 21 „Essendo poi pregato il Vasari da Michele San Michele, architetto veronese, di fermarsi in Vinezia, si sarebbe forse vòlto a starvi qualche anno; ma Cristofano ne lo dissuase sempre, dicendo che non era bene fermarsi in Vinezia, dove non si tenea conto del disegno, né i pittori in quel luogo l'usavano, senzaché i pittori sono cagione che non vi s'attende alle fatiche dell'arti, e che era meglio tornare a Roma, che è la vera scuola dell'arti nobili, e vi è molto più riconosciuta la virtù che a Vinezia. Aggiunte adunque, alla poca voglia che il Vasari aveva di starvi, le disuasioni di Cristofano, si partirono amendue.“ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. Rosanna Bettarini & Paola Barocchi, Florenz 1966-1987, Bd. 5 (1984), S. 292f.; Giorgio Vasari: *Das Leben des Francesco Salviati und des Cristofano Gherardi*, hrsg., komm. u. eingel. von Sabine Feser, neu übers. v. Vittoria Lorini, Berlin 2009 (Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, hrsg. v. Alessandro Nova mit Matteo Burioni, Sabine Feser und Katja Lemelsen), S. 84 und Anm. 59, S. 207-208 für die Interpretation der Aussage Vasaris als persönlich motivierte Stellungnahme.
- 22 Detlev Freiherr von Hadeln: *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin 1925; Hans Tietze & Erica Tietze-Conrat: *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944.
- 23 Die Portraitzzeichnung der Renaissance wurde 2014 im Rahmen der von der Autorin mit Claudia Lehmann organisierten Tagung „Renaissance Portrait Drawings, Italy and the North“ in New York (RSA) wissenschaftlich gewürdigt. Die Publikation der Beiträge ist in Vorbereitung.
- 24 *French portrait drawings from Clouet to Courbet*, kuratiert v. Sarah Vowles (London, British Museum, 8.9.2016–29.1.2017), offizieller Ausstellungstext unter http://www.britishmuseum.org/PDF/French_portraits_drawings_04-11-2016.pdf (26.12.2016).
- 25 *AK Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, hrsg. v. David A. Brown, (Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002), Princeton/Oxford 2001, Kat. 32-34. Im selben Jahr fand eine umfangreiche Ausstellung zum Portrait in Stockholm statt. Ein eigenes Kapitel wird der Portraitzzeichnung gewidmet, wenn auch zusammenfassend: Mårten Snickare: *The portrait drawing*, in: *AK Face to Face. Portraits from Five Centuries*, hrsg. v. Görel Cavalli-Björkman, (Stockholm, Nationalmuseum, 4.10.2001–27.1.2002), Stockholm 2001, S. 280-285. Im Jahr 2007 fand in der National Gallery of Ireland eine epochenübergreifende und geographisch offene Ausstellung statt, die Portraitzzeichnungen auf Papier gewidmet war: *AK Catching a Likeness. Portraits on Paper*, hrsg. v. Niamh MacNally, (Dublin, National Gallery of Ireland, 3.9.–9.12.2007), Dublin 2007. Dank an Andrew Moore für die Zusendung des Katalogs.
- 26 *AK Gesichter der Renaissance 2011* (wie Anm. 2).
- 27 Lorne Campbell: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/London 1990, S. 61-62.
- 28 Bambach 1999 (wie Anm. 20).
- 29 *AK Drawing in Venice 2015* (wie Anm. 4), S. 62. In diesem Zusammenhang muss berücksichtigt werden, dass physiognomische Übereinstimmungen zwischen einer Portraitzzeichnung und einem Portrait in einem anderen Medium lediglich in Ausnahmefällen nachweisbar sind.
- 30 Berlin, SMB Kupferstichkabinett, KdZ 5170, Kreide in Schwarz auf hellem Papier, 230 × 194 mm. Hein-Thomas Schulze Altcapenberg: *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1995, S. 69-71; Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 567, 373 × 745 cm. Rebecca Müller hat die Übereinstimmung der Dimensionen der perforierten Zeichnung und des Gemäldes eindeutig festgestellt, die Jürg Meyer Zur Capellen noch bestritten hatte. Rebecca Müller: *Ein Wunder geschieht. Geschichte und Ideal in Gentile Bellinis „Prozession am Markustag“*, in: Uwe Fleckner (Hrsg.): *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, S. 85-98, hier S. 474, Anm. 29. Die Autorin des vorliegenden Aufsatzes weist diese Zeichnung aufgrund stilistischer Merkmale dem Œuvre des Giovanni Bellini zu. Die Argumente werden in einer gesonderten Publikation erläutert (in Vorbereitung).
- 31 „[...] e perché si era dato a far ritratti di naturale, introdusse usanza in quella città, che chi era in qualche grado si faceva o da lui o da altri ritrarre; onde in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti [...]“ Vasari-Bettarini & Barocchi 1966-1987 (wie Anm. 21), Bd. 3 (1971), S. 438-439; Giorgio Vasari: *Das Leben der Bellini und des Mantegna*, hrsg., komm. u. eingel. von Rebecca Müller, neu übers. v. Vittoria Lorini, Berlin 2010 (Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, hrsg. v. Alessandro Nova mit Matteo Burioni, Katja Burzer, Sabine Feser und Hana Gründler), S. 33.
- 32 „Un libro in tolele di man de Zuan Belin con teste con sua busta di cuoio.“ Aldo Ravà: *Il „camerino delle anti-gaglie“ di Gabriele Vendramin*, in: *Nuovo Archivio Veneto*, N.S., 39 (1920), S. 155-181, hier S. 171. Zur Zeichnungssammlung Vendramins: Peter Windows: *New Identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*, in: *Master Drawings*, 50 (2012), S. 33-48.
- 33 Bernhard Degenhart & Annegrit Schmitt (Hrsg.): *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil II: Venedig*, Bd. 6: Jacopo Bellini, Berlin 1990, S. 429, Index, Nr. 61.
- 34 Silberstift auf über einer Zeichnung grundiert Pergament, 190 × 130 mm (Blattmaße 260 × 380 mm). Zeichnungsbuch des Jacopo Bellini, fol. 22r. Paris, Musée du

- Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 1490, fol. 23. Gesichtskontouren und krause Locken weisen teils eine wenig differenzierte, brüchige und schematisch anmutende Linienführung auf.
- 35 25.11.1471: „Ego Anna, relicta magistri Iacobi Bellino pictoris Veneti, sana mente et intellectu [...] dimitte Gentili, filio meo, omnia laborerie de zessio, de marmore et de relevis, quadros designatos et omnes libros de designiis et alia omnia pertinentia pictorie et ad dipingendum, que fuerunt prefati quondam magistri Iacobi Bellino, viri mei [...]“, zit. nach Manuela Barausse: Giovanni Bellini. I documenti, in: AK Giovanni Bellini, hrsg. v. Mauro Lucco & Giovanni Carlo Federico Villa, (Rom, Palazzo del Quirinale – Scuderie Papali, 30.9.2008–11.1.2009), Rom 2008, S. 327–359, hier S. 338, Dok. 31.
- 36 Ibid.
- 37 ASV, Deliberationi Maggior Consiglio, Vol. Regina 1455-79, c. 192r – (=fol. 200r). Barausse 2008 (wie Anm. 35), S. 339, Dok. 36.
- 38 „[...] Je le souhaite par l'envie extrême que j'ay, Monseigneur, de pouvoir me rendre utile auprès de Votre Grandeur, dont les soins pour l'ornement de la Bibliothèque du Roy sont sans relâche. Cette raison m'oblige à luy faire part qu'il y a icy un liuvre in-folio, rempli des desseins, sur du parchemin, sacrés et prophanes, quelques-uns finis et d'autres ébauchés, au nombre de 96: très beau dessein contenant une infinité des petits personnages faits à l'ancre qui paroissent fort anciens. Ce liuvre a été tiré du Vieux Sérail du Grand Seigneur et achepté à Constantinople par un droghman; Monsieur de Nointel, ambassadeur pour lors à la Porte, voulut l'avoir de gré ou de force, mais toutes les tentatives luy furent inutiles; Monsieur de Girardin, autre ambassadeur, s'offrit à l'achepter pour ce qu'on voudroit, mais la veuve du drogueman ne voulut pas s'en défaire. Les révolutions des tems l'ont conduit ici, entre les mains d'une personne qui a dessein de le vendre à quiconque luy feroit un bon parti. Vous avés cy-joint, Monseigneur, le catalogue de toutes les représentations, écrit en italien, avec des abbréviations d'un caractère ancien et très difficile à déchiffrer. Je crois ce liuvre très beau, par les idées et la main de l'auteur, que nous ne connaissons pas, mais qui sont fort recommandables par son ouvrage. Si c'est chose qui puisse servir à la Bibliothèque de notre monarque, il vous plaira en offrir un prix, et sur cela je travailleray à l'avoir, à quelque bagatelle de plus ou de moins, dès que l'honneur de votre réponce et de votre intention me parviendra. [...]“ Degenhart & Schmitt 1990 (wie Anm. 33), S. 295 nach Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Nouv. Acq. Fr. 5384, fol. 267–268.
- 39 Es gibt unzählige Möglichkeiten, wie das Buch nach Smyrna gelangt sein könnte, besonders durch die zahlreichen venezianische Handelsleute in Konstantinopel. Eine Evaluation der diplomatischen Gaben im osmanischen Reich ergibt, dass das Zeichnungsbuch im Vergleich mit in materieller Hinsicht extrem hochwertigen Geschenken, welche der Sultan entgegenzunehmen gewohnt war, höchstwahrscheinlich nicht würdig erschienen wäre, zumal Gentile die Republik Venedig repräsentierte: Größe, Kostbarkeit, Elaboriertheit unterschiedlicher Materialien und Textilien, wie auch große Tiere wie Pferde und Elefanten waren Teil eines streng regulierten Rituals von Empfang und Zurschaustellung. In Anbetracht dieses Reichtums würde das Zeichnungsbuch klein und unscheinbar wirken. Eine Beschreibung des türkischen Hofes aus dem 16. Jahrhundert von Costantino Garzoni gibt die Atmosphäre wieder: „[...] ha il Turco una somma incredibile di presenti, ed è opinione universale che il valor di essi si discosti poco dalla somma di tutte le sue rendite ordinarie. E certo chi considera che non va mai ambasciatore alcuno in Constantinopoli di qual principe si voglia che non accompagni innanzi a sua maestà la sua persona con un ricchissimo presente [...]“. Eric R. Dursteler: *Venetians in Constantinople. Nation, Identity, and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore 2006, S. 23.
- 40 Chantilly, Musée Condé, Inv. 118 (111 bis). Olivier Villard: *Vénétie, Lombardie, Piémont, Émilie, XVe–XVIIe siècle*, Paris 1998 (Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly; Bd. 3), S. 61f.; *Windows* (wie Anm. 32), S. 36.
- 41 Bronze, Durchmesser 58 mm. George Hill: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, S. 116, Nr. 438. Die Inschrift lautet auf dem avers: „IOANNES BELLINVS VENET[US] PICTOR OP[US] TIMUS“, und revers: „VIRTVTIS ET INGENII/VICTOR CAMELIVS/FACIEBAT“.
- 42 Chantilly, Musée Condé, Inv. 121 (113 bis); *Windows* (wie Anm. 32), S. 36.
- 43 Villard 1998 (wie Anm. 40), S. 61–62. Die Provenienz ist nicht über Henri-Eugène-Philippe-Louis d'Orléans, Graf von Aumale (1822–1897) zurück zu verfolgen, der die Zeichnungen von Alexandre Lenoir erwarb. Nach einem Exil in Twickenham in England, verbrachte er die Zeichnungen gemeinsam mit seinen anderen Kunstwerken ins Schloß von Chantilly. Nachdem er ohne einen direkten Erben verblieben war, hat er seinen Kunstbesitz dem Institut de France vermacht.
- 44 „Ce dessin est étroitement apparenté à une autre feuille de Chantilly (inv. 121 [113 bis]; cat 12) et forme avec elle ce que Gibbons appelle une ‚étrange paire‘“, Villard 1998 (wie Anm. 40), S. 61.
- 45 Theodor Frimmel: *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno)*, Wien 1888, S. 20.
- 46 Susan Nalezty: *Pietro Bembo and the Intellectual Pleasures of a Renaissance Writer and Art Collector*, New Haven/London 2017, S. 39.
- 47 30.11.1475, Ludovico Gonzaga an Zaccaria Saggi. Diese Anekdote nimmt Ludovico Gonzaga zum Anlass, das Fehlen eines Portraits des Galeazzo Maria Sforza in der Ca-

- mera degli Sposi zu rechtfertigen. Rodolfo Signorini: Federico III e Cristiano I nella Camera degli Sposi del Mantegna, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 18 (1974), S. 227-250, hier S. 232.
- 48 6.7.1477, Andrea Mantegna an Ludovico Gonzaga. Transkription weicht unwesentlich ab von Daniela Ferrari, in: *AK Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, hrsg. v. Filippo Trevisani, (Mantua, Palazzo Ducale, 16.9.2006–14.1.2007), Mailand 2006, S. 166, Kat. II.11.
- 49 1.9.1492: „(Ill.mo) et Ex.mo S.re mio obser.mo/ Questa quadregesima passata venne in questa Città uno Todesco ed ebbe notizia che era venuto solum per vedere la Ill.ma M.a Biancha, et per havere la effigie sua retracta: in Sancto Francischo ebbe cumodità di vedere la prefata Madonna perhoche andaseva omne matina alla predicha. poy da lo. Ambrosio Preda cavò uno disegno de Carbone et se partite. lo continuamente me persuadette che questo Todesco fusse messo del Signore Re Maximiliano et cossi ne disse qualche cosa alla Ex.tia Vorstra. Hora è ritornato un altra volta et dove non volse che per directo ne per indirrecto se intendesse chel se fusse. Adesso da se medesimo e venuto da me cum significarmi che essendo stato qua un'altra volta, per havere cossi in commissione dal Signore suo non li parse de lassarsi conoscere, ma che adesso havendo in mandatis de non tacere el nome del Patron suo me fa intendere che e messo del Duca de Saxonia uno de li Signori de Alemania ellettori del imperio a nome del quale voria sapere la quantità de la Dote quale se per dare alla Ill.ma M.a Biancha et appresso el nome del Patre et Matre et avo et ava, cum uno retracto colorito de la effigie de la prefata Madonna, io havendolo prima raccolto cum bon volto et cum parole, gli ho risposto che per non havere de tali secreti noticia non posso dirli cosa alchuna de Dote, et ch'el Patre de la prefata Madonna fu lo Ill.mo Signor Duca Galeaz et l'avo fu lo Ill.mo Signore Duca Francesco el nome et facti del quale credo siano noti sin in Alemagna. Quanto al ritratto, ch'el poteva parlare col Pictore qual gli dette l'altro che sono certo havendone alchuno ne sera compiaciuto. De la venuta de questo Todesco et de la proposta sua ho voluto avisarne la Ex.tia Vostra cum significarli ch'el dimora qua, per vedere de intendere tutto quello che a me ha exposto se a ley pare mo che per me se li dica cosa alchuna farò tanto quanto me sera comandato per la Ill.ma Signoria Vostra in bona gratia de la quale continue me ricomando./ Mediolani primo Septembris 1492/ Minimus Servitor Marchesinus Stangha“, Francesco Malaguzzi Valeri: *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Mailand 1902, S. 93-94.
- 50 16.4.1493, Beatrice d'Este an ihre Mutter Eleonora von Aragón: „[...] sperava che el depintore me portas[s]e el retrato dercule el qualle el S.re et io lo mandamo a[l]la S. V.“ Adolfo Venturi: *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV*, in: *Archivio storico lombardo*, 2. F., 2 (1885), hier S. 227; 1.7.1493, Eleonora von Aragón an Isabella d'Este: „Qui incluso gli serà uno designo che ne è mandato da Milano circa el bene stare de quello ill.mo figliolino nostro, quale se ben sentemo ch'el sta benissimo, questo ne rende più vero testimonio per esserli introducto tanti a parlarne come vederiti. Et per essere il retracto bono non vi diremo altramente chi ce lo manda e chi sia sta el maestro, rendendoni certa che multo ben ne fareti vero giudicio.“ Alessandro Luzio & Rodolfo Renier: *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, in: *Archivio storico lombardo*, 2. F., 7 (1890), S. 346-399, hier S. 367-368, Anm. 3.
- 51 29.12.1493, Baldassare Pusterla und Giason del Maino an Ludovico il Moro: „[...] Et poy fece portar duy designi qual gli haveva mandato la Maestà dil Re da Fiandra, l'uno hera di la Regina trato d'un altro retrato, et l'altro dil Duca di Borgogna suo fiolo. Et vedendo quisti Johanne Ambrosio Preda disse che l'hera dreto uno designo di la Signoria Vostra che l'haveva facto luy qual hera molto bello, et como l'hebbe enteso fu necessario fargli lo portar [...] et como fu gionta dal Duca gli disse d'haver visto il retrato di la Signoria Vostra, et subito mandò messer Georgio da Predapiana [...] per farsi portare questo retrato [...]“. Woldemar von Seidlitz: *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 26 (1906/1907), S. 1-48, hier S. 17; Francesco Malaguzzi Valeri: *La corte di Lodovico il Moro*, 3 Bde., Mailand 1913-1917, Bd. 3: *Gli artisti lombardi*, S. 7-8; Dieselbe Zeichnung ist im Briefwechsel von Bianca Maria Sforza ein zweites Mal dokumentarisch belegt, was den Grad der Aufmerksamkeit vermittelt, die Portraitzeichnungen galt. In einem Brief an Ludovico vom 28.12.1493 schrieb sie eine weniger detaillierte Version dieser Ereignisse: „[...] havendone facto domandare la imagine de la Excellentia Vostra, gle l'havemo mandato per videre, quale n'è stato referto haverla vista tanto voluntiera quanto dire se possa“. Felice Calvi: *Bianca Maria Sforza-Visconti. Regina dei Romani, imperatrice germanica e gli ambasciatori di Lodovico il Moro alla corte cesarea secondo nuovi documenti*, Mailand 1888, S. 48-50, hier S. 49.
- 52 Lightbown 1986 (wie Anm. 9), S. 229-230 weist ohne weitere Vertiefung auf die allgemeine Popularität von „highly finished portrait drawings“ hin, die aus heiratspolitischen oder diplomatischen Gründen oftmals eilig hergestellt werden mussten. Aufgrund ihrer Eigenschaft der Portabilität waren sie für diese Zwecke in herausragender Weise geeignet.
- 53 Isabella d'Este an Fra Pietro da Novellara, 27.3.1501: „[...] A presso lo pregarà ad volerne mandare uno altro schizo del retracto nostro, peroché lo illustrissimo Signore no-

stro consorte ha donato via quello che'l ce lassò qua: ch'el tutto haveremo non mancho grato da la reverentia vostra che da esso Leonardo [...]". „Danach wird [euer Ehrwürden] ihn bitten, er möge eine weitere Skizze unseres Portraits schicken, weil der hochgeehrte Herr unser Gatte dasjenige [Portrait], welches er [Leonardo] uns hier gelassen hat, wegverschenkt hat: alles, das wir erhalten werden, wird willkommen sein, nicht weniger von eurer Ehrwürden wie von Leonardo [...]“, Luca Beltrami: *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919, S. 65, Nr. 106. Françoise Viatte: *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris 1999. AK *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, hrsg. v. Françoise Viatte & Varena Forcione, (Paris, Musée du Louvre, 5.5.–14.6.2003), Paris 2003, S. 185–189. Carmen Bambach: *Leonardo's Notes on Pastel Drawing*, in: *Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile* (Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22.–23.9.2008) – Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52 (2008 [2010]), S. 176–204, hier S. 181, Anm. 19. AK *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, hrsg. v. Carmen Bambach, (New York, Metropolitan Museum, 22.1.–30.3.2003), New Haven/London 2003, S. 17–18. David A. Brown: *Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book*, in: *Artibus et Historiae*, 11 (1990), S. 47–61, hier S. 54. Francis Ames-Lewis: *Isabella and Leonardo. The artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci*, New Haven 2012, S. 110–161 trägt die Kopien nach der Zeichnung zusammen.

- 54 Leonardo Da Vinci, Portraitlebste von Isabella d'Este, 1499/1500, schwarze und ockerfarbene und rote Kreide, weiße Höhlung, auf teils weiß grundiertem Papier, 610 x 465 mm, Musée du Louvre, Cabinet Dessins, Inv. MI 753. Charles Yriarte: *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci, d'après des documents réunis par Armand Baschet*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 13 (1895), S. 13–32.
- 55 Ein auf der Rückseite der rechten unteren Ecke angebrachte Verstärkung in Form eines Papierstreifens ist ebenfalls perforiert. Des weiteren entspricht die mechanisch ausgeführte feine Perforation nicht der zeitgenössischen Praxis. AK *Léonard de Vinci. Dessins 2003* (wie Anm. 53), S. 185, 189, Fig. 60–61.
- 56 14.5.1504, Isabella d'Este an Leonardo da Vinci. Beltrami 1919 (wie Anm. 53), S. 90, Nr. 142.
- 57 Brown 1990 (wie Anm. 53), S. 47–61, hier S. 54.
- 58 Vgl. Anm. 12 im Zusammenhang mit der Möglichkeit unterschiedlicher Funktionen einer Zeichnung.
- 59 15.6.1489, Andrea Mantegna an Francesco Gonzaga. Mantua, Archivio di Stato, Collezione Autografi, b. 7. c. 123r–v. Daniela Ferrari, in: AK *Andrea Mantegna e i Gonzaga 2006* (wie Anm. 48), S. 173–174, Kat. II.18.

Für ihre wertvollen Hinweise und für die sorgfältige Durchsicht meines Manuskripts in unterschiedlichen Entstehungsmoden danke ich Kirsten Lee Bierbaum und Giovanna Targia. Mein Dank gilt ferner Daniela Bohde und Alessandro Nova für die Ausrichtung der ergebnisreichen Konferenz unter optimalen Tagungsbedingungen am Kunsthistorischen Institut in Florenz und den wissenschaftlichen Austausch im Zuge der Vorbereitung dieser Publikation.